

Bruno Klein

WARUM GOTIK?

Die Gotik als das Fremde

Warum Gotik? Das fragte sich schon vor über 400 Jahren der italienische Maler, Architekt und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari. In der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner 1550 erschienenen *Künstlerviten* dachte er über die Gründe dafür nach, dass gotische Architektur in den vorangegangenen Jahrhunderten so verbreitet gewesen sei, und fand dafür eine ziemlich einfache Antwort: Nachdem zur Zeit der Barbaren im frühen Mittelalter die guten alten Architekten gestorben oder ermordet worden seien, hätten ihre Nachfolger bloß Bauten errichten können, die weder in ihrer Anordnung noch in ihren Maßen Anmut, Geist oder Sinn gehabt hätten: „non edificavano cosa che per ordine o per misura, avesse grazia, ne disegno, ne ragion'alcuna.“¹ Diese ganze schlechte Baukunst, die von den barbarischen Architekten verschiedener barbarischer Völker errichtet worden sei, hieß zu seiner Zeit „tedesca“ also „deutsch“. Erst an anderer Stelle spricht Vasari von Gotik. Jene Bauten hätten zwar zur Zeit ihrer Errichtung als lobenswert gegolten, würden aber zu seiner Zeit, das heißt im 16. Jahrhundert, von, wie er sagt „uns Modernen“, für lächerlich gehalten.

Seit die „Gotik“ – und speziell die gotische Architektur – als wiedererkennbarer Stil wahrgenommen wird, wird sie als etwas Besonderes angesehen; als etwas, das außerhalb des vermeintlich Normalen liegt, wie schon Vasari behauptete. Gotik gilt als kaum definierbares Fremdes, Irrationales und Irritierendes.

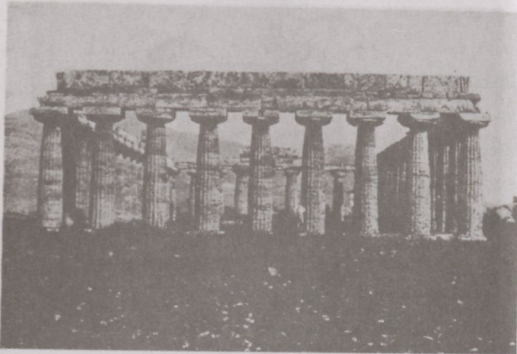
Dieses Differenzgefühl scheint fast ausschließlich gegenüber diesem Stil ausgeprägt zu sein. Über die Romanik oder die diversen Klassizismen hat man diesbezüglich weder im Ansatz noch mit vergleichbarer Intensität nachgedacht – Barock bildet

diesbezüglich eine gewisse Ausnahme –, während umgekehrt die Entstehung des völlig artifiziellen, von einigen wenigen Humanisten und Künstlern vom Zaun gebrochenen Stils der Renaissance lange nicht unter Erklärungsdruck stand, weil seine Existenzrechtsbehauptung von vorneherein und quasi automatisch durch seine moralische und ästhetische Überlegenheit begründet und damit unhintergebar zu sein schien.

Tatsächlich ließe sich eine Geschichte von Kunststilen schreiben, die im Laufe der Zeit entweder als genetisch „wohlbegründet“ oder aber „problematisch“ erschienen sind. Das würde aber vom Thema dieses Beitrags zu weit wegführen. Doch soll die Problematik der unterschiedlichen Begründbarkeit von Stilen im Folgenden zumindest hintergründig mitschwingen, ebenso wie das Bewusstsein dafür, dass „Fremdheit“ von – und „Vertrautheit“ mit – gewissen Stilen kulturell und historisch determiniert sind und sich nicht durch nur scheinbar objektivierbare Stilphänomene begründen lassen.

Zugleich lässt sich das irritierende Phänomen beobachten, dass es über jegliche einzelne Phase des Stilwandels oder Stilbruchs hinaus, in der immer der eine oder der andere Stil vorübergehend als fremd oder vertraut gilt, auch Beispiele der „longue durée“ zumindest in Hinblick auf das gibt, was als fremd empfunden wird. (Abb. 1) Die antike Architektur hat in Europa niemals als völlig fremd gegolten, sodass sie für auf den ersten Blick völlig unterschiedliche Stile immer wieder fruchtbar gemacht werden konnte, wie die Abbildung in Le Corbusiers Manifest „Vers une architecture“ zeigt, bei der ein antiker Tempel aus Paestum und ein modernes Auto einander gegenübergestellt werden. (Abb. 2) Von Phänomenen der spätbarocken, sogenannten churrigueresken Architektur ließe sich dies kaum behaupten, auch wenn diese in den spanischen und portugiesischen Weltreichen zeitweise omnipräsent waren. (Abb. 3) Auf einer Skala, die von demjenigen reicht, was über die Jahrhunderte hinweg als vertraut gilt, bis hin zu dem, was eigentlich immer als fremd scheint, wäre

¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore areentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*, 2 Bde, Florenz 1550, hier zitiert nach der Online-Ausgabe: [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1550\)/Proemio_delle_Vite](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1550)/Proemio_delle_Vite) [Zugriff: 27.9.2018].



PAESTUM, de 600 à 550 av. J.-C.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standard établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standard est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match; pour gagner, il faut



Cliché de La Vie Automobile.

HUMBERT, 1907.



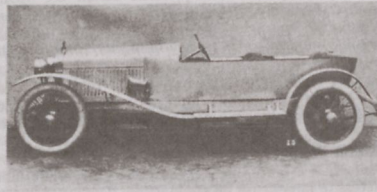
Cliché Albert Morancé.

PARTHÉNON, de 447 à 434 av. J.-C.

faire mieux que l'adversaire dans toutes les parties, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standard est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standard s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-



DELAGE, Grand-Sport, 1921.

1

Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, 1923, S. 106, 107.



2 Taxco, Mexiko, Santa Prisca, Detail der Fassade, 1751-58.



3 Toledo, Kathedrale, "El Transparente" von Narciso Tomé, 1729-1732.



4 Straßburg, Münster, Westfassade, 1275-1439.



5 Köln, St. Gereon, 4.–13. Jahrhundert.



6 Köln, St. Aposteln, Kleeblattchor, um 1200.

die Gotik jedenfalls eher in der Hälfte des zumeist als fremd Empfundene zu verorten.

In diesem Sinne waren die „Gotik“ oder auch die synonyme „maniera tedesca“ zunächst allgemeine Differenzbegriffe, und sie sind es über die Jahrhunderte hinweg teilweise selbst bis heute geblieben: Dabei gilt es zu trennen zwischen der Tatsache, dass Gotik als etwas *generell* wesensmäßig Andersartiges angesehen wird, und den möglichen Gründen für das, was diese Andersartigkeit denn jeweils konkret ausmachen soll. Denn hierfür gab es inhaltlich ganz unterschiedliche, durchaus widersprüchliche Zuschreibungen, von denen eine kleine Auswahl hier kurz vorgestellt sei.

Eine der ältesten Differenzzuschreibung an die Gotik ist diejenige, die sich u. a. auch bei Vasari findet, nämlich dass sie unantisch, antiklassisch und irrational sei und daher nur negativ beurteilt werden könne. (Abb. 4) Positiv kann sie aber auch für das Authentische und Erhabene stehen, wie zum Beispiel bei Goethe in seinem berühmten Frühwerk „von Deutscher Baukunst“, in dessen Mittelpunkt das Straßburger Münster steht. Bleiben wir am Rhein und gehen nach Köln, so finden wir dort im Jahr 1830 den

28-jährigen französischen Dichter Ludovic Vitet, der bald danach im Zuge der Juli-Revolution der erste „Inspecteur général des monuments historiques“ werden sollte. Vitet beschreibt in romantischer Emphase das Ensemble der romanischen Kölner Kirchen als eine Ansammlung orientalischer Bauten:

Kommen Sie an einem Sonntag nach Köln und sehen Sie, sobald Sie sich den Stadtmauern nähern, über diese riesige Stadt die flachen Dächer und die eleganten Minarette leuchten. (...) Wo ist der Norden, wo Germanien? (Abb. 5) Stellen Sie sich vor St. Gereon, ist es dann nicht die Hagia Sophia, die Sie zu sehen glauben? (Abb. 6) Und diese Kirche der Heiligen Apostel, und St. Maria im Kapitol, (Abb. 7) ist es nicht Mohamed, den man dort verehren muss? Erwarten Sie nicht, dass der Muezzin von diesen kleinen Türmen die Stunde des Gebetes ausruft?²

2 Dieses und das folgende Zitat nach: Bruno Klein, „Rheinromantik und Kunstgeschichte – Ein französischer Bericht von 1830 über St. Kunibert in Köln“, in: *Rheinische Heimatpflege*, Neue Folge, Jg. 21, 1984, S. 84–88, hier S. 85–86.



7 Köln, St. Maria in Capitol, 11. Jahrhundert.

Diese Orientalismus-trunkene Passage stellt natürlich schon ihrerseits eine Verfremdung und pathetische Übersteigerung des Vorgefundenen dar. Umso effektvoller kann dem dann etwas noch Fremderes gegenübergestellt werden: (Abb. 8)

Was ist das für eine große Masse, die sich über alle Häuser erhebt, gespickt mit einem Wald spitzer Türme und mit Klöppelei bedeckt? Feenhand scheint diese Stickerarbeit ausgeschnitten und diese Spindeln geschliffen zu haben. Das ist das Wunderwerk, das ist der Dom, die berühmte Kathedrale! Ja, das ist der Norden, das ist Germanien: Schnee und Reif können auf diese Nadeln fallen; die Farbe dieser großen Hausteine lässt nicht von ewiger Sonne träumen, sie ist dunkel und streng wie das Klima. Und doch: Ist es nicht eigenartig, dass, wenn Sie in Köln sind, auf deutschem Boden, Sie nur ein einziges Beispiel dieser vollkommen deutschen, oder zumindest nordischen Architektur finden. Mit großer Mühe entdecken Sie in der Stadt hier und da einige kleine Spitztürme, einige spitzbogige Fenster: Das sind zaghafte Versuche, zum größten Teil unvollendet. Vor diesen zwölf romanischen Kirchen macht der Dom den Eindruck eines Fremdlings, aber er ist dennoch zu Hause, auf seinem Mutterboden. (...) ... der orientalische Stil scheint sich in Köln eingerichtet und ohne Widerspruch und Anstrengung regiert zu haben; dagegen hat sich der deutsche Stil, obwohl er

ein Wunderwerk angedeutet hat, offensichtlich in Kämpfen eingeführt und nie in Frieden geherrscht.

Vitet bindet die Gotik rhetorisch geschickt in ein ganzes Bündel von Widersprüchlichkeiten ein: Die Romanik wird als fremde, orientalische, aber heimisch gewordene Architektur identifiziert; während die Gotik wiederum als zwar quasi genetisch Heimisches, aber doch eigentlich Fremdes unter Fremden gilt, sodass am Ende nichts unnatürlicher scheint als die Existenz gotischer Kirchenbauten in Köln. Dies macht für Vitet die Beantwortung der Frage „Warum Gotik?“ am Ende nur noch dringlicher.

Widersprüchliche Aneignungen der Gotik

Sah man zumindest bis in die Mitte des 19. Jahrhundert in der Gotik in Deutschland noch das eher Ungewöhnliche, so drehte sich die Meinung schon sehr bald ins genaue Gegenteil: Gotik galt als wesensmäßig deutsch, und so wurden zumindest auf deutscher Seite komplizierte Erklärungsmodelle entwickelt, wie und warum es zum Transfer gotischer Formen nach Deutschland gekommen war, obwohl diese ihren Ursprung ganz zweifellos in Frankreich hatten.

Die französische Kunstgeschichte verhielt sich gegenüber diesem Problem weitgehend indifferent, weil sie die Gotik in Deutschland entweder ignorierte oder allenfalls für eine Abirrung der eigenen Architektur hielt. Der berühmte, von Émile Mâle nach der Beschießung der Kathedrale von Reims im Ersten Weltkrieg angeführte Streit um „L'art allemand et l'art français“ und die deutsche Reaktion darauf haben diese Problematik fokussiert.³ Alles das ist bestens bekannt und erforscht und muss daher hier

3 Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris 1917; Émile Mâle, *Studien über die deutsche Kunst*, hg. von Otto Grautoff mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Göze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H. A. Schmid, Josef Strzygowski, Géza Supka, Oskar Wulff, Leipzig 1917; Evonne Anita Levy, „The German art historians of World War I: Grautoff, Wichert, Weisbach and Brinckmann and the activities of the Zentralstelle für Auslandsdienst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 74, 2011, S. 373–400; Michela Passini, *La fabbrica de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne; 1870–1933*, Paris 2012.



8 Anton Woensam, Stadtansicht von Köln, 1531 (Ausschnitt).

nicht weiter ausgeführt werden. Wichtig bleibt in diesem Zusammenhang lediglich die Feststellung, dass in diesem Streit abermals der seit dem 16. Jahrhundert offene oder unterschwellige Erklärungsbedarf zum Ausdruck kam, warum Gotik überhaupt existierte, und dass sich diese Problematik im 19. und frühen 20. Jahrhundert entlang des Rheins quasi auf ein französisch-deutsches Phänomen fokussierte.

Daher gab es auch speziell für Deutschland oder das Deutsche Reich eine unendlich lange und extrem elaborierte Diskussion um den „Übergangsstil“, das heißt um die stilistische Erscheinungsform von zwischen dem Ende des 12. und der Mitte des 13. Jahrhunderts errichteten Bauten, die nicht mehr ganz „romanisch“ und noch nicht ganz „gotisch“ sind. Der „Übergangsstil“ ist ein spezifisch deutsches Phänomen, obwohl man sich fragen könnte, wie es denn in anderen Ländern am Beginn der Gotik gewesen war und ob es auch dort zu entsprechenden Phänomenen gekommen ist. Tatsächlich ist dies im Detail auch sehr gut untersucht,⁴ aber es wurde dabei in der Regel aus den jeweils individuellen Beobachtungen kein so allgemeines Phänomen wie ein „Übergangsstil“ abgeleitet. Und theoretisch sollte man umgekehrt ja auch für Frankreich „Übergangsstilphänomene“ identifizieren können: Denn die bis heute im Kern

unwiderrspochene Annahme, dass das, was Gotik heißt, seinen Ursprung in der Île-de-France und den unmittelbar benachbarten Regionen hatte, müsste ja eigentlich auch implizieren, dass es überall dort, wo diese neuartige Baukunst sich ausbreitete, zu Phänomenen von „Übergangsstil“ gekommen sei. Davon ist die Forschung aber weit entfernt: Übergangsstil eignet sich für die Kunstgeschichte keineswegs überall gleichartig an den vermeintlichen Rändern der von der Île-de-France ausgehenden „gotischen“ Welle, sondern nur in einer spezifischen Region, nämlich in Deutschland und speziell in dessen Westen. Eine entsprechende Diskussion ist für andere Länder kaum geführt worden: Was für Italien zu sagen war, hatten schon Vasari und seine Zeitgenossen gesagt. Für England hatte am Beginn des 19. Jahrhunderts Thomas Rickman den bis heute geläufigen Begriff des „Early English“ eingeführt.⁵ Hingegen verhielt die in den Kernländern des Faches schon früh institutionell gefestigte Kunstgeschichte sich gegenüber Spanien geradezu kolonial, sodass das, was im 12. und 13. Jahrhundert auf der Iberischen Halbinsel produziert

4 Z. B.: Stefan Gasser, *Die Kathedralen von Lausanne und Genf: früh- und hochgotische Architektur in der Westschweiz (1170–1350)*, Berlin 2004 (Scrinium Friburgense, 17).

5 Thomas Rickman, *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture, from the Conquest to the Reformation. Preceded by a Sketch of the Grecian and Roman Orders, with notices of Nearly Five Hundred English Buildings*, London 1817. Tatsächlich hat Rickman zwischen den einzelnen, speziellen Stilen gewidmeten Kapiteln immer auch Zwischenkapitel zur „transition“ eingefügt. „Übergang“ ist für ihn also ein allgemeines und keineswegs ein auf die Zeit der frühen Gotik beschränktes Phänomen.



9 Molsheim, Elsass, ehem. Jesuitenkirche von Christoph Wamser, 1615–1618.

wurde, einhundert Jahre lang im Wesentlichen durch Ausländer von George Edmund Street zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts⁶ bis zu Elie Lambert in der Mitte des 20. Jahrhunderts definiert wurde.⁷ Die Schweiz wurde in diesem, aus nationalistischer Perspektive geprägten Bild entweder übersehen oder anderen, ihr benachbarten Kulturräumen zugeschlagen.

Diese kurze Auflistung soll zeigen, dass es seit dem 19. Jahrhundert eigentlich nur entlang der Grenze zwischen Frankreich und Deutschland zu einem Diskurs über den Ursprung und die Qualität der Gotik kommen konnte, der auf beiden Seiten wissenschaftlich auf Augenhöhe stattfand. Und so hängt die Art und Weise, wie die Ausbreitung und Entwicklung einer spezifischen Art von Architektur – nämlich der Gotik – untersucht und beurteilt wird, nicht mit der Entwicklung von Gotik während des Mittelalters selbst zusammen, sondern ist ein Resultat verschiedenartiger historisierender Rückprojektionen.

Am Beispiel des Übergangsstils wird erneut deutlich, dass Gotik sehr stark in Diskursen von ethischen,

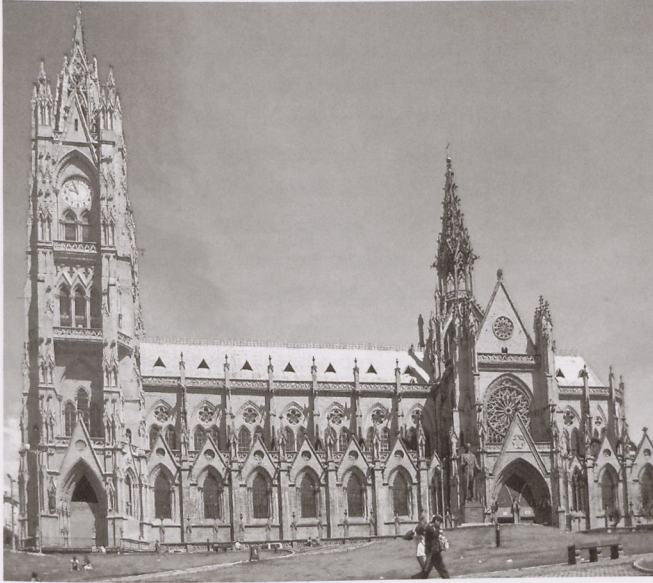
nationalen, stilistischen Differenzen usw. instrumentalisiert wurde. Ganz besonders wichtig ist dabei seit dem späten 15. Jahrhundert jener Differenzdiskurs, der sich auf die Unterschiede zwischen der Gotik und den anderen Stilen vor und nach ihr, oder regional gesehen auch parallel zu ihr, bezieht. An seinem Beginn ist er leicht verständlich, doch hat er sich immer weiter entwickelt, argumentativ ausdifferenziert und verselbständigt. Dabei ist erkennbar, dass es für den neuzeitlichen Architekturdiskurs geradezu unerlässlich ist, dass es gleichzeitig sowohl eine vermeintlich gute, nämlich zeitgenössische und ästhetischen Normen entsprechende Baukunst gibt, als auch eine schlechte, konservative und nicht regelhafte. Seitdem erfüllt Architektur in gotischen Formen die Funktion, die Alternative zur jeweils vorherrschenden aktuellen Baukunst zu sein.

Immerhin: Die „Gotiker“ des Nachmittelalters lebten damit nicht schlecht: (Abb. 9) Sei es, dass im Zeitalter der Konfessionalisierung zahlreiche sogenannte nachgotische Kirchen errichtet wurden,⁸ sei es, dass die Neugotik vor allem im 19. Jahrhundert zu einem geradezu globalen Stil werden konnte, der dezidiert gegen die klassischen Normen gerichtet war. (Abb. 10) Und auch wenn die Neugotik mit dem beginnenden 20. Jahrhundert von den Propagandisten der Moderne als für beendet erklärt wurde, lebt sie noch immer fort. Nicht nur in der Wolkenkratzerstadt New York wird seit 1892 permanent an der gotischen Kathedrale Saint John the Devine gebaut (Abb. 11), sondern auch in Indien, Australien, Mexiko oder Südamerika entstehen bis heute gotische Kathedralen, die ganz offenbar nicht als wirklich antimodern konzipiert sind, sondern die eine Alternative innerhalb der Moderne visualisieren wollen. Dass Bauten wie das Leipziger „Paulinum“ (Abb. 12, 13), das an der Stelle der 1968 auf Druck der DDR-Führung gesprengten spätgotischen Kirche steht, geradezu „Gegenbauten“ sowohl zur DDR-Moderne wie zur Moderne der Nachwendzeit sind, steht außer Frage. All' dies funktioniert aber nur, weil Gotik seit einem halben Jahrtausend als der architektonische Differenzstil schlechthin gilt. Im Zusammenhang mit den

6 George Edmund Street, *Some account of gothic architecture in Spain*, London 1869.

7 Élie Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1931.

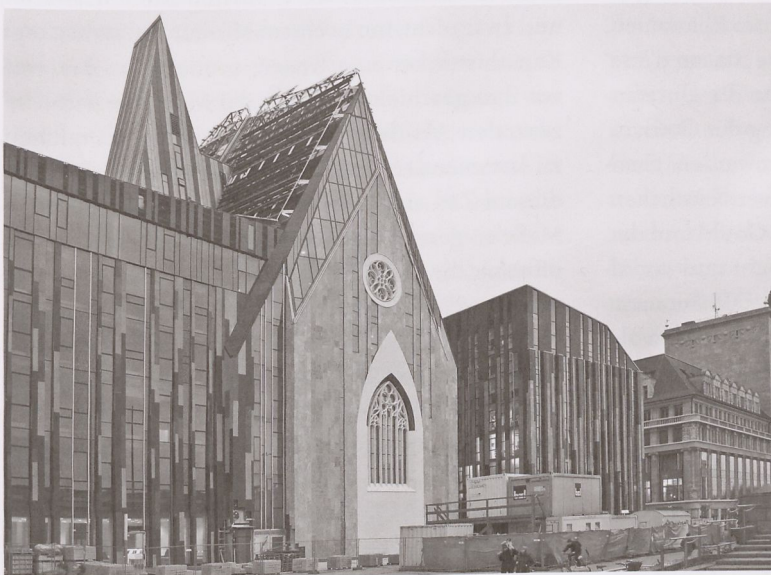
8 Weiterhin grundlegend: Hermann Hipp, *Studien zur 'Nachgotik' des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, 3 Bde., Hannover 1979.



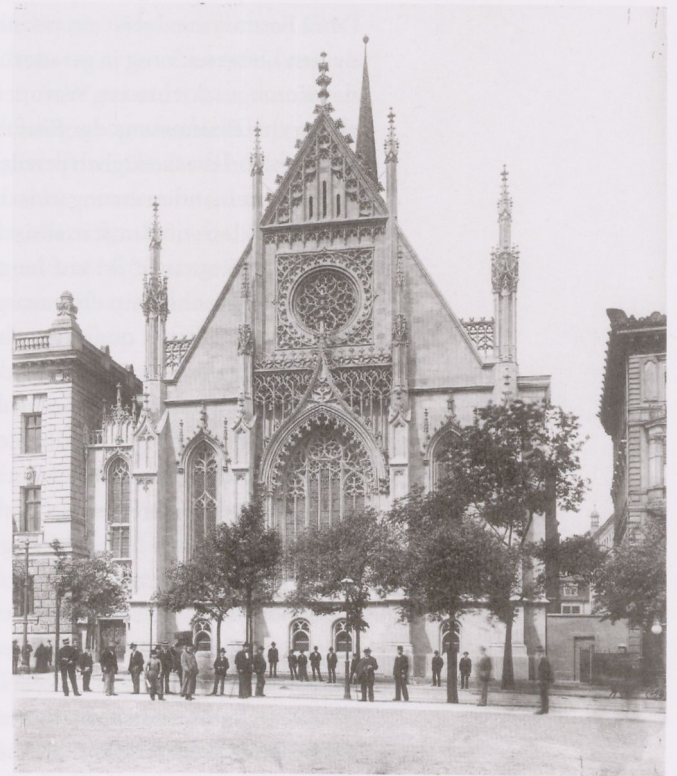
10 Quito, Ecuador, Basílica del Voto Nacional, 1892 (Grundsteinlegung) –1988 (Weihe).



11 New York, Cathedral Church of Saint John the Divine, 1892 begonnen.



12 Leipzig, Paulinum, Aula und Universitätskirche, 2007–2017, anstelle der gotischen, 1968 gesprengten Universitätskirche St. Paul.



13 Leipzig, Universitätskirche St. Paul, Fotografie um 1900.

erwähnten gotischen Bauten der letzten 500 Jahre wäre die Frage „Warum Gotik?“ also in dem Sinne zu beantworten, dass Gotik ein Antidot ist, das die „rationale“ Moderne zu ihrer Existenz benötigt. Die meisten der wirklich zahlreichen Gotikdeutungen – und natürlich auch diejenigen der Nach- und Neugotiker – bestehen im Kern aus Zuschreibungen der Moderne an die Gotik; woraus folgt: Gotik gibt es, weil die Moderne die Gotik braucht.

Gotik lokal, regional, global

Eine nicht ganz von der Hand zu weisende Frage könnte lauten, ob es jenseits der genannten wissenschaftsgeschichtlichen Gründe überhaupt interessant ist, sich mit dem Thema des spätmittelalterlichen Formenwandels, speziell im Mittelrheingebiet und noch spezieller auf dem Gebiet der Architektur, unter dem Aspekt von „Gotikrezeption“ zu beschäftigen. Denn Formenwandel ist ein permanentes Phänomen, dessen Untersuchung ja geradezu eine „raison d'être“ der Kunstgeschichte ist. Warum sollte die Untersuchung des Phänomens der Einführung der Gotik in Deutschland diesbezüglich privilegiert werden? Gerade die Auseinandersetzung zwischen vermeintlichen Nationalstilen wie der „französischen Gotik“ und der „deutschen Romanik“ ist auf lange Sicht und vor allem global gesehen ein eher marginales Phänomen: Es ordnet sich heute quantitativ bestenfalls noch als eine Fußnote in den großen postkolonialen Diskurs ein, der sich um die Problematik der Auseinandersetzung zwischen lokalen, regionalen, internationalen und globalen Kunstphänomenen dreht.

Umgekehrt wäre gerade deshalb aber auch zu fragen: Können die Fragestellungen, Methoden und Resultate zum Thema der Auseinandersetzung zwischen Romanik und Gotik nicht auch Anregungen für die aktuelle globale Forschung liefern; bzw. wie sind sie darin zu integrieren? Ist der Mittelrhein des 13. und 14. Jahrhunderts nicht eventuell eine Modellregion, um globale Phänomene der Gegenwart systematischer klären zu helfen? Das klingt zweifellos etwas abstrakt, klärt sich aber vielleicht durch die Analyse einiger regionaler Beispiele:

Das Oberweseler Retabel (Taf. 35) aus dem frühen 14. Jahrhundert ist ein Monument, bei dem

die Reihung der Heiligen, um die es doch eigentlich gehen müsste, von der architektonischen Rahmung sowohl in den Dimensionen, als auch in der Ausdruckskraft übertroffen wird. Es findet sich hier einerseits die geradezu redundante figürliche Reihung der heiligen Figuren mit der Szene der Marienkrönung in der Mitte, doch eigentlich dominieren die geschnitzten, höchst variantenreichen Maßwerkrosen unter den gleichfalls auf unterschiedliche Weise geschmückten Wimpergen, welche alle zusammen zweigeschossige Doppellanzetten überfangen. Das alles erinnert an Fenster, und zwar sowohl an steinerne Maßwerkfenster, wie sie außen an Kirchen zu sehen sind, als auch an Fensterscheiben in Maßwerkrahmen, wie sie sich in Kirchen von innen aus präsentieren.

Aber was der Betrachter sieht, ist keine echte Architektur; und es gibt auch keine wirklichen Fenster. Vielmehr handelt es sich um ein hölzernes, vergoldetes Altarretabel, das mit figürlichen und noch mehr architektonischen Formelementen aufwartet, und zwar nicht, um in einem Museum zu stehen und Kunsthistoriker zu erfreuen, sondern um das, was vor ihm geschieht, nämlich die Messfeier mit dem zentralen Akt der Transsubstantiation, zu rahmen, zu kommentieren und zu transzendieren. Dass zu diesem Ziel architektonische Formen in extremem Maße eingesetzt werden, zeigt an, dass in dieser Zeit offenbar die Möglichkeit bestand, die Ausdrucksformen verschiedener Kunstgattungen durchlässig zu machen mit dem Ziel und in dem Glauben, dadurch auf eine höhere Realität verweisen zu können. Der außergewöhnlich intensive Einsatz architektonischer Motive findet seine Begründung weniger darin, dass die Architektur damals so etwas wie eine Leitgattung gewesen wäre. Vielmehr waren die großen Kirchenbaustellen im 13. Jahrhundert in zunehmendem Maße diejenigen Orte geworden, an denen eine gemeinsame und beschleunigte Weiterentwicklung der verschiedenen künstlerischen Medien stattfand, bevor diese wenig später in konkurrierende Kunstgattungen aufgespaltet oder den einzelnen Gewerken durch Zunftordnungen strenge Grenzen gesetzt wurden. Es steht außer Frage, dass hierfür die Architekturzeichnung ein entscheidendes Medium war, das sich im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts vor allem an der Grenze zwischen der Francia und der Germania entwickelte. Zweifellos hat dieses Medium sowohl

den regionalen Austausch beschleunigt als auch – auf den großen Kirchenbaustellen – denjenigen zwischen den verschiedenen Gewerken der Steinmetzen, Maler oder Goldschmiede. Aber die Leitmotive eines Retabels wie desjenigen von Oberwesel sind ja keine geschnitzten Architekturzeichnungen oder miniaturisierten Maßwerkfenster. Es sind vielmehr Formen aus eigenem Recht, zweifellos mit großer Affinität zu den genannten anderen Gattungen, aber doch nicht deren Imitate! Sie zeigen, dass über das Medium der Architekturzeichnung ganz eigenständige Ausdrucksformen entstehen konnten, die es so in keiner anderen Gattung gab: Die Filigranität der Maßwerke wäre zwar in gebauter Architektur vielleicht noch erreichbar gewesen, nicht aber das Zusammenspiel von *beleuchteten* und nicht wie in der Glasmalerei *durchleuchteten* Figuren und Architektur, nicht die Kombination von Plastizität von Architektur und Figuren, nicht die einheitliche Goldfassung, nicht die Ausbreitung eines mit einem Blick zu erfassenden symmetrischen Maßwerkrapports. Es gibt keine andere Formgelegenheit, in der sich alles dies so verbindet wie an einem Retabel, wofür dasjenige von Oberwesel repräsentativ ist. Das geschieht auch nicht zufällig an einem Altar: Denn gerade an diesem Ort hatte ein solches Retabel eine religiös-didaktische Funktion im Zusammenspiel mit dem Messopfer, das vor ihm zelebriert wurde.⁹ (Taf. 34, 36) Charakteristisch hierfür ist auch, dass sich das Oberweseler Retabel in einem Bau befindet, der sich überwiegend gerade nicht durch dekorativen Reichtum der Architektur auszeichnet, sondern bei dem vor allem Masse und Raum die ästhetischen Hauptrollen spielen. Erst zum Altarraum hin werden die Formen kleinteiliger, beginnend mit dem Lettner und kulminierend im Retabel. Es ist daher unbedingt von einer kalkuliert inszenierten Relation von Groß- und Kleinformen auszugehen.

Helfen solche Beobachtungen aber bei der Beantwortung der Frage, warum sich die Beschäftigung mit der Gotik am Mittelrhein besonders lohnt? Es wäre zu einfach darauf mit dem Argument zu antworten, dass es im 14. Jahrhundert in dieser Region

eine ganz besondere, geradezu einmalige Konstellation gegeben habe, die zu einer Alleinstellung der regionalen Kunstproduktion führte. Dennoch kann man wohl ein paar spezifische strukturelle Grundmuster identifizieren: Zu diesen wäre zunächst eine besonders komplexe Überlagerung verschiedener kraftvoller Interessen zu zählen, wie es sie im 14. Jahrhundert am Mittelrhein zwischen Städten und Adel oder verschiedenen Institutionen gegeben hat.¹⁰ Dabei sind auch geografisch-topografische Faktoren nicht auszuschließen, nämlich dass die mittelhheinische Kulturlandschaft einerseits durch den Rhein als Nord-Süd-Verbindung, andererseits als Grenzregion im weiteren Sinne zwischen der Francia und der Germania geprägt war. Abstrakt ausgedrückt hieße dies heute, dass das Mittelrheingebiet im späten Mittelalter eine klassische „Kontaktregion“ sowohl im geografischen wie im sozialen Sinne war.

Es scheint, dass es in diesem Gebiet – und zwar speziell im hohen und späten Mittelalter, also zur Zeit der Gotik – ein breites Bewusstsein von Grenzen, gepaart mit Ideen zu deren Überwindung gegeben hat. Damit ist nicht gemeint, dass damals in revolutionärem Schwang geografische oder soziale Grenzen in Frage gestellt wurden, weil das ja eine moderne Projektion wäre, sondern es ist eher daran zu denken, dass vor allem symbolische, dafür aber keineswegs weniger potente Mittel eingesetzt wurden, um an den Grenzen und über sie hinaus zu wirken. Und eben dies waren vor allem künstlerische Mittel: Das Hinübergleiten vom massiven Äußeren der Liebfrauenkirche in Oberwesel zu ihrer mit zunehmender Nähe zum Altar immer filigraner werdenden Ausstattung lässt sich als ein Indiz für kalkulierte Übergänge interpretieren. Ja man könnte in diesem Falle sogar noch weitergehen und fragen, ob die Dimensionen der Kirche nicht eigentlich durch ihr Verhältnis zu der sie umgebenden Landschaft bestimmt wurden? (Taf. 32) Zwar ist es in der Kunstgeschichte üblich, die spezifischen Formen eines mittelalterlichen Kunstwerks, speziell Bauwerks, aus der Auseinandersetzung mit anderen Bauwerken zu erklären, doch scheint es im Falle von Oberwesel vor allem wichtig gewesen zu sein, wie sich die Kirche zu der sie umgebenden Landschaft verhielt. Dieser Aspekt wird bei

9 Vgl. dazu insbesondere Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi: sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.

10 Vgl. hierzu die einschlägigen Beiträge in diesem Band.



14 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 10525, Psalter Ludwig des Heiligen, ca. 1260–1270, fol. 39v, Bileam und die Eselin vor dem Engel.

der kunsthistorischen Analyse von mittelalterlichen Bauten generell unterbewertet, wahrscheinlich deshalb, weil er kaum messbar und damit auch kaum objektivierbar ist. Denkt man aber daran, dass es umgekehrt Bescheidenheitsgebote in Hinblick auf die Inszenierung und Positionierung von Bauwerken in der Landschaft gab, insbesondere bei den Zisterziensern, dann ist wohl davon auszugehen, dass es zur Zeit der Gotik wirklich schon ein Bewusstsein für die landschaftliche Wirkung und Einbindung von Kirchen gab. Die Liebfrauenkirche von Oberwesel ist jedenfalls ein visuell kräftiges Monument im Rahmen der sie umgebenden Landschaft, welche sie auch akustisch durch das in ihrem gewaltigen Turm untergebrachten Geläut zu dominieren vermochte, das die Gläubigen in ihr Inneres hineinziehen sollte, wo die Artefakte mit zunehmender Nähe zum Altar immer subtiler und filigraner wurden. Die Blickrichtung ließe sich auch umkehren: Vom Altar aus, auf



15 St. Paul im Lavanttal, Benediktinerstift, Deckel eines Buchkastens aus St. Blasien, im Schwarzwald, um 1260/1270.

dem die Transsubstantiation vollzogen wird, also die Umwandlung von Brot und Wein in den heiligen Körper und das Blut Christi, transformieren sich die Objekte mit zunehmender Distanz zum Sakralzentrum, um sich phänotypisch immer mehr mit der Welt zu verbinden.

Ähnliches wäre in früheren Epochen des Mittelalters kaum denkbar gewesen, alleine schon deshalb, weil es noch an Bewusstsein dafür gefehlt hatte, wie wichtig Medien und Vermittlungswege waren. Es wäre beispielsweise für die ottonische Kunst nur schwer vorstellbar, dass es ein formal einheitliches Gestaltungskonzept von der Bibel auf dem Altar bis zur Gesamtgestalt einer Kirche gegeben hätte. Die Gestaltung eines Altarbuches des 10. Jahrhunderts folgt ihren gattungsspezifischen Gestaltungsregeln, während solchen Bücher aus dem 13. und 14. Jahrhundert die produktive Auseinandersetzung mit anderen Kunstgattungen deutlich anzusehen ist (Abb. 14, 15).



16 Saint-Denis, ehem. Abteikirche, Westfassade, ca. 1135–1140.



17 Saint-Denis, ehem. Abteikirche, Chorumgang, 1141–1144.



18 Paris, Musée du Louvre, Adlervase des Abt Suger von St. Denis, vor 1147.

Und anders als bei der Liebfrauenkirche in Oberwesel führt bei einem romanischen Bau kein formal durchgehendes Konzept vom Altar zur Landschaft.

Solche Komplexität ist aber als eine spezifische Qualität von Kunst aus der Epoche der Gotik anzusehen, nämlich dass es zu dieser Zeit erstmalig in der Nachantike möglich war, die künstlerische Gestaltung der Dinge vom Detail bis ins Große durchzudenken und durchzugestalten, und zwar aufgrund einer einfachen, aus handwerklichem und organisatorischem Gebrauch heraus entstandenen Praxis. Gotische Kunst ließe sich als eine Kunst der Vernetzung und Durchdringung der verschiedenen einzelnen Kunstgattungen interpretieren.

Hierbei gab es zeitlich und räumlich unterschiedliche Entwicklungen, weil nicht überall alles gleichzeitig möglich war. Und es gibt auch keineswegs so etwas wie eine zwangsläufige Verbindung oder gar Vereinheitlichung der Künste, sondern diese konnte anfangs sogar unsichtbar sein und sich allein auf konzeptueller Ebene vollziehen: (Abb. 16–18) Betrachtet man beispielsweise einige der unter Abt Suger von

Saint-Denis im 12. Jahrhundert in Auftrag gegebenen Kunstwerke, so lässt sich auf den ersten Blick kaum erkennen, was z. B. seine Abteikirche und seine Adlervase miteinander zu tun haben könnten. Stilistisch gesehen sind sie tatsächlich völlig verschieden, und so käme auch niemand auf die Idee, die Adlervase als „typisch gotisch“ zu bezeichnen, was hingegen für die Architektur der Abteikirche gelten soll. Auf rhetorischen Ebene sind diese beiden Kunstwerke aber durchaus miteinander vergleichbar: Bei beiden wird nämlich bewusst ästhetisch Verschiedenartiges und aus differenten Epochen Stammendes zu einer neuen Komposition zusammengefügt: Bei der Abteikirche verbindet sich ein karolingisches Langhaus mit einer modernen Fassade und einem ebensolchen Umgangschor, während bei der Vase ein antikes Porphyrgefäß mit modernen Metallarbeiten kombiniert wird, um auf diese Weise ein liturgisch funktionales Gerät zu erhalten. In diesem Fall gibt es keine formale Angleichung der verschiedenartigen Elemente, daher ist vor allem die Kombinatorik als ein übergreifendes Konzept zu erkennen.



19 Reims, Kathedrale, Fenster des Chorobergadens, 2. Viertel 13. Jahrhundert.



20 Amiens, Kathedrale, rechtes Westportal mit Maria, nach 1220.



22 Amiens, Kathedrale, linkes Westportal mit Bischof Firminus, nach 1220.



21 Amiens, Kathedrale, mittleres Westportal, sog. Beau Dieu, nach 1220.

(Abb. 19) Nicht ganz einhundert Jahre später, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, werden in den Fenstern des Chorobergadens der erzbischöflichen Kathedrale von Reims die Suffraganbistümer als Zeichnungen von Kirchenfassaden dargestellt, wobei diese aber keineswegs naturgetreu wiedergegeben sind, sondern bloß einzelne charakteristische Elemente wie Portale, Fensterrosen oder Türme aufgreifen. Immerhin ist damit ein weiterer Schritt getan, gotische Architekturformen als Metaphern für Sakrales identifizierbar zu machen: Das vage Abbild einer zeitgenössischen Kirche kann zum Sinnbild für die Institution Kirche werden, woraus im Umkehrschluss folgt, dass die Mehrzahl der Kirchen jener Zeit nicht bloß als Gebäude verstanden werden sollten, die dem Gottesdienst einen Raum gaben, sondern dass sie auch selbst Sinnbilder der Ecclesia waren. Dieses Denken in Analogien führte auch dazu, dass das 13. Jahrhundert die Zeit der *vermeintlichen*

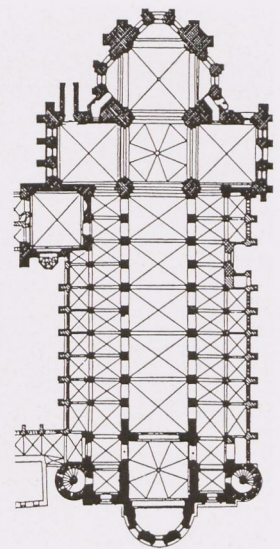
Architekturmodelle ist, in der es überall architektur-nahe Darstellungen von Objekten gibt, die die Kirche als solche repräsentieren sollen, ohne dass sie deshalb konkrete Kirchenbauten abgebildet hätten. (Abb. 20–22) Das, was heute als typisch gotische Formen identifizierbar ist, nämlich Spitzbögen mit Wimpergbekrönungen und Maßwerkfüllungen, wurde damals zu einer Metapher für die Kirche im Allgemeinen, sodass sich solche Figurationen sowohl über Darstellungen von lokalen Bischöfen finden lassen, die eine individuelle Ortskirche repräsentieren sollen, als auch über Maria, die als Inkarnation der „ecclesia universalis“ gilt. Und von hier aus ist es dann ein Leichtes, (Taf. 43) im reichen Maßwerkdekor z. B. des Langhauses der Katharinenkirche von Oppenheim eine Inszenierung zu erkennen, mit deren Hilfe dort die Idee von Kirche visualisiert werden sollte; auf ähnliche Weise wurde durch der Steigerung des dekorativen Reichtums der Oberweseler Liebfrauenkirche



23 Mainz, Dom, 11.–13. Jahrhundert.



24 Mainz, Dom, Detail der Langhaussüdseite mit angebauten Kapellen, ab 1279.



25 Mainz, Dom, Grundriss.

von außen nach innen die zum Altar hin zunehmende Sakralität inszeniert.

In diesem Sinne lassen sich auch die Kapellen am Langhaus des Mainzer Doms interpretieren. (Abb. 23–25) Denn diese setzen ja die vorgegebene ältere Struktur des romanischen Mainzer Doms in ihren Dimensionen fort, wenn auch nicht in Form und Stil. Trotzdem integrieren sie sich in eine lang andauernde Baugeschichte und indizieren, dass der Dom ein Monument ist, das über die Jahrhunderte hinweg kontinuierlich und immer wieder neu an der Heilsschöpfung teilhatte. Besonders wichtig ist dabei, dass die gotische Architektur dieser Kapellen so flexibel ist, dass sie zwar einerseits Modernität visualisieren kann, andererseits aber auch hervorragend mit der vorhandenen historischen Struktur zu kommunizieren in der Lage ist: Beispielsweise, indem sie die Höhe der alten Seitenschiffe berücksichtigt oder auch die Fensterachsen und selbst die Dimensionen und den Rhythmus älterer Strebebögen, wie sie sich nebenan am spätromanischen Querhaus finden.¹¹

11 Vgl. zu den Kapellen des Mainzer Doms den Beitrag von Ute Engel in diesem Band sowie: Ute Engel, „Ummanteln oder neu bauen? Die Rheinischen Kathedralen in Konkurrenz im 13. und 14. Jahrhundert“, in: *Capriccio & Architektur. Das Spiel mit der Baukunst*, hg. von Stefan Bürger/Ludwig Kallweit, Berlin 2017, S. 91–99.

Vergessene Kommunikationsformen

Es liegt nahe, dass sich die Anpassungsfähigkeit, die bei gotischer Architektur in Bezug auf die formale Anverwandlung an allgemein als sakral empfundene Bauformen festzustellen ist, in einen viel breiteren Diskurs der gesteigerten Kommunikationsfähigkeit, ja vielleicht sogar eines viel breiteren Kommunikationswillens integrierte. Phänomene, wie die durchaus differenzierte Anpassung der zu ihrer Zeit modernen Mainzer Domkapellen an die vorgegebene Baustruktur der Kathedrale, oder aber die Inszenierung von Sakralität mittels elaborierter Bauformen wie im Falle von Oberwesel oder Oppenheim, stehen insgesamt dafür, dass es zur Zeit der Gotik eine hoch entwickelte Reflexion über die Kunst und ihre Ausdrucksmöglichkeiten gegeben haben muss.

Um solche Phänomene zu erfassen, sind herkömmliche Muster der Gotikrezeption, die, wie eingangs geschildert, von einem geradezu natürlichen „Überschwappen“ der Gotik von der Île-de-France bis in die entfernteren Regionen Europas ausgehen, deutlich zu unterkomplex. Sie berücksichtigen nämlich eigentlich keine künstlerischen Aspekte, sondern verbinden relativ primitive Entwicklungsmodelle – von West nach Ost, vom Zentrum zur Peripherie – mit einer zusätzlichen Fokussierung auf die



26 Oberwesel, Liebfrauenkirche, Hochaltar und Maßwerkfenster des Chores, 1308–1331.

vermeintlich vorrangigen Interessen der Künstler. Das heißt beispielsweise, dass die Ideen und Formvorstellungen von Künstlern nur mit ihnen selbst wandern konnten, und vor allem, dass dieser Transfer nur den führenden Köpfen vorbehalten war. Dabei ließ sich in jüngerer Zeit aufzeigen, dass es nicht nur eine Wanderung von West nach Ost, sondern auch in die umgekehrte Richtung geben konnte und dass nicht bloß einzelne geniale Künstlerindividuen, sondern vor allen Dingen auch komplexere Gebilde wie Bauhütten an solchen Prozessen beteiligt waren. Auch waren künftige Prälaten, die damals ihre theologische Ausbildung in Paris absolvierten und später im Reich Domkanoniker oder gar Bischöfe wurden, an der Verbreitung der damals besonders in Paris bekannten Architekturvorstellungen beteiligt.¹²

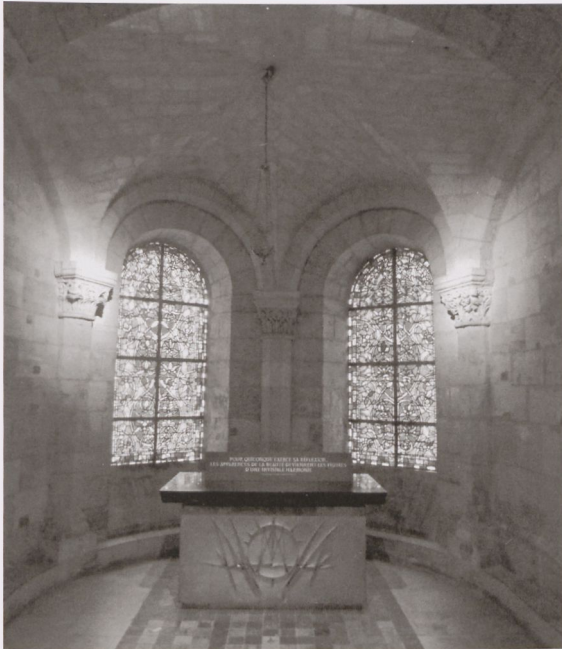
12 Marc Carel Schurr, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien*, München/Berlin 2007

Und zuletzt ist auch nicht zu verkennen, dass sich bei den Gläubigen selbst – im Zusammenspiel mit den bereits genannten, aber auch zahlreichen hier kaum auszuführenden Medien und Akteuren, wie z. B. Predigten oder Reisen – ein eigenes Bedürfnis nach der Verbildlichung von Sakralem und sakraler Räume herausgebildet haben dürfte.

An einem bereits mehrfach erwähnten Beispiel aus der Mittelrheinregion lässt sich dies besonders gut zeigen: (Taf. 37–39) Die Liebfrauenkirche von Oberwesel besitzt eine der ungewöhnlichsten mittelalterlichen Bauinschriften – nicht wegen ihrer Wortwahl, sondern wegen ihres Anbringungsortes und des Mediums, in dem sie ausgeführt ist: Sie befindet sich nämlich in den Fenstern des Chorpolygon, und zwar in der Maßwerkbrücke, die diese Fenster mittig unterteilt. In den dortigen Dreipässen sind in zwei Registern übereinander die Worte zu lesen: + I[NC] HO[A]T[IA FV]I·T· EC/CL[E]SI[A] S(AN)C(T)[E] MARIE · · AN(N)O [D(OMI)NI MC]CCO · · OCT· AVO · (mille trecentesimo octavo) – „Begonnen wurde die Kirche der heiligen Maria im Jahre des Herrn 1308“.¹³ Zunächst wird damit bloß der Baubeginn datiert. Allerdings ist dieses Datum nicht ganz ohne Bedeutung, denn 1309, also ein Jahr nach Baubeginn, verlor Oberwesel seine Stellung als Freie Reichsstadt, da es von König Heinrich VII. an seinen Bruder, den Trierer Erzbischof Balduin von Luxemburg, verpfändet wurde. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die Inschrift, die ohne Wappen oder die Erwähnung von Stiftern auskommt, zum Ausdruck bringen sollte, dass die Kirche noch vor dem Ende der städtischen Unabhängigkeit begonnen wurde. Sabrina Müller, die Verfasserin des Bandes über die Oberweseler Inschriften, vermutet gar, dass sich die Inschrift speziell an Erzbischof

(Kunstwissenschaftliche Studien, 137); Dany Sandron, „Der Domchor zu Magdeburg und die französische Architektur der Gotik. Die Auswirkung der Bauherrnschaft des Erzbischofs Albrecht von Käfernburg“, in: *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*, hg. von Wolfgang Schenkluhn/Andreas Waschbüsch, Regensburg 2012 (More romano, 2), S. 173–180.

13 Die Buchstaben sind heute teilweise modern ergänzt. Vgl.: Sabrina Müller, *Die Inschriften der katholischen Pfarrkirche Unserer Lieben Frau in Oberwesel*, Mainz 2008 (Inschriften Mittelrhein-Hunsrück, Heft 1, hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz und dem Institut für Geschichtliche Landeskunde an der Universität Mainz e. V.), S. 8–11.



27 Saint-Denis, ehem. Abteikirche, Kapelle in der Krypta, 1141–1144.



28 Saint-Denis, ehem. Abteikirche, Kapelle im Chor, 1141–1144.

Balduin wandte. Denn da sie ja nicht aus der Zeit des Baubeginns stammen kann, sondern viel mehr erst kurz vor der Fertigstellung der Kirche entstanden ist, könnte sie auf denjenigen bezogen gewesen sein, der die Kirche 1331 weihte und dabei am Hochaltar stand, von wo aus die Inschrift am besten sichtbar ist: Dies war Erzbischof Balduin! (Abb. 26)

Ob man dieser sehr weitgehenden Interpretation nun folgt oder nicht: Die Inschrift beweist zunächst im *Allgemeinen*, dass die Fenster der Liebfrauenkirche von Oberwesel gelesen werden wollten, und darüber hinaus im *Speziellen*, dass hier eine reiche Maßwerksformation im ganz wörtlichen Sinne zu lesen war. (Taf. 34, 36) Sieht man die Fensterteile, in denen sich diese Inschrift befindet, im Zusammenhang mit dem Phänomen, dass in derselben Kirche vor dem Stiftschor ein fast ausschließlich aus Maßwerk bestehender Lettner steht und dahinter ein Hochaltartabel, das wie kein anderes seiner Zeit geradezu in Maßwerk schwelgt, dann liegt es nahe anzunehmen, dass das Maßwerk in Oberwesel nicht bloß Dekor war, sondern dass es als sakral und sogar politisch bedeutsame Form fungieren sollte. Dies war aber nur möglich, wenn man über solche Formen auch sprach

und wenn die Akteure glaubten oder sich sogar sicher sein konnten, dass sie mittels solcher Formen zu kommunizieren vermochten.

Die vor allem durch architektonische Elemente dominierten gotischen Formen waren also so etwas wie die Elemente einer Sprache, was durch ihre Verbindung mit einer Inschrift im Falle von Oberwesel in ungewöhnlich deutlicher Weise zum Ausdruck kommt. Diese Architektur war für die Zeitgenossen sprechend, so dass Auftraggeber und Baumeister sich mit ihrer Hilfe ausdrücken konnten. Dies trifft für den Fall der „Maßwerksprache“ von Oberwesel ebenso zu wie für die Mainzer Langhauskapellen, die der Kathedrale durch die subtile, rücksichtsvolle Kombination von älteren und neueren Elementen visuell eine Geschichte verliehen.

Abermals ist der Fall Mainz in dieser Hinsicht besonders interessant, denn der Dom war zur Zeit des Kapellenanbaus schon seit rund dreihundert Jahren eine Baustelle, auf der immer wieder Altes und Neues klug miteinander kombiniert wurde. Doch erst mit dem Kapellenanbau wurde die Verbindung von Alt und Neu nicht nur bloß aus baupraktischen Gründen gesucht, sondern auch bewusst inszeniert. Es scheint,



29 Köln, Dom, 1248–1880.

als sei es erst in der Zeit der Gotik möglich geworden, sich mittels architektonischer Formen über so komplizierte Dinge wie zum Beispiel Geschichtlichkeit zu unterhalten bzw. diese architektonisch zu inszenieren. Zumal schon beim „Gründungsbau“ der Gotik, dem Chor der Abteikirche von Saint Denis, (Abb. 27, 28) in den 1140er Jahren über einer neuen, vermeintlich „romanischen“, jedenfalls in relativ altertümlichen Formen daherkommenden Krypta ein völlig anderer, aus heutiger Sicht modernerer Chor errichtet wurde: Beide gehören dabei unbedingt zusammen.¹⁴

14 Dethard von Winterfeld, „Gedanken zu Sugers Bau in St.-Denis“, in: Martin Gosebruch zu Ehren, *Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages am 20. Juni 1984*, hg. von Frank Neidhart Steigerwald, München 1984, S. 92–107; Wiederabdruck in: *Meisterwerke mittelalterlicher Architektur: Beiträge und Biographie eines Bauforschers – Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 65. Geburtstag*, hg. von Ute Engel/Kai Kappel/Claudia Annette Meier, Passau 2003, S. 303–318; Bruno Klein, „Convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis: ancien et nouveau au début de l’architecture gothique“, in: *Pierre, lumière, couleur. Melanges en honneur d’Anne Prache*, hg. von Fabienne Joubert/Dany Sandron, Paris 1999, S. 19–32; Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, München 2003 (Kunstwissenschaftliche Studien, 104).



30 Straßburg, Münster, 12.–15. Jahrhundert.

Das Thema Alt und Neu wurde dann im 13. und 14. Jahrhundert an vielen Orten auf unterschiedliche, ja sogar gegensätzliche Arten inszeniert.¹⁵ Um abermals zwei rheinische Beispiele aus dieser Zeit zu nennen: (Abb. 29) In Köln entschied man sich beim Neubau des Doms zu einem radikalen Planwechsel gegenüber dem Vorgängerbau, wobei offenbar ein bis in die Details gehender Bauplan entworfen worden war, demzufolge der Dom zum damals modernsten Gebäude der Welt geworden wäre. Da sich der Dombau jedoch über Jahrhunderte hinzog, war er am Ende aber, da die ursprünglichen Pläne immer beachtet wurden, auf geradezu extreme Art konservativ. (Abb. 30) Umgekehrt entschloss man sich fast gleichzeitig in Straßburg dazu, die Kathedrale nicht in einem Zug, sondern sukzessive zu erneuern, was nicht nur die Option zur Inszenierung von Geschichtlichkeit durch bauliche Mittel erlaubte – die in Köln

15 Zuletzt und systematisch hierzu: Hauke Horn, *Erinnerungen, geschrieben in Stein. Spuren der Vergangenheit in der mittelalterlichen Kirchenbaukultur*, Berlin/München 2017 (Kunstwissenschaftliche Studien, 192); ders., *Die Tradition des Ortes. Ein formbestimmendes Moment der deutschen Sakralarchitektur des Mittelalters*, Berlin 2015 (Kunstwissenschaftliche Studien, 171).

völlig verweigert worden war – , sondern es ergab sich dabei auch die Möglichkeit, den Bau immer wieder moderner werden zu lassen, was in Köln ebenfalls nicht möglich war.¹⁶

Man kann diese beiden Beispiele unterschiedlich bewerten. Eigentlich ist es aber bloß wichtig darauf hinzuweisen, dass solche alternativen Optionen offenbar zur Zeit der Gotik überhaupt bestanden und dies bloß in einem relativ begrenzten Raum, für den man davon ausgehen muss, dass Auftraggeber wie Architekten recht gut wussten, was sich auf den jeweils anderen Baustellen ereignete. Die für sich durchaus individuellen Lösungen der Dombauten von Straßburg, Mainz und Köln sind nicht alleine auf der Basis von für den jeweiligen Ort isolierten Überlegungen entstanden, sondern unter Berücksichtigung dessen, was in den jeweils anderen wichtigen Städten damals geschah.¹⁷ Wenn das Beispiel von Oberwesel gezeigt hat, dass es damals die Möglichkeit zur Kommunikation mittels spezieller Formen, in diesem Falle von Maßwerk, gegeben hat, dann belegen Straßburg, Mainz und Köln, dass zur Zeit der Gotik noch andere, viel komplexere Möglichkeiten existierten, sich mit Hilfe von Architektur lokal und überregional positionieren.

Gotische Architektur lässt sich deshalb als ein Medium verstehen, mit dessen Hilfe es in einer bestimmten historischen Situation möglich war, relativ komplizierte Sachverhalte und Positionen visuell auszudrücken.

Dies war selbstverständlich in früheren wie in späteren Epochen auch möglich. Aber zur Zeit der Gotik war diese Ausdrucksmöglichkeit besonders subtil. Zum Beispiel ist die visuelle Inszenierung des Kontrastes zwischen Alt und Neu in der Zeit vor der Gotik relativ einfach und unreflektiert: Bei Bauten wie den Domen von Speyer und Worms, die eine lange und komplizierte Baugeschichte aus der Zeit der Romanik aufweisen, ist jedenfalls nicht erkennbar, dass dieses Thema dort baulich problematisiert und inszeniert worden sei. Auf der anderen Seite verschwinden in den Kirchen der Renaissance, auch

wenn sie so riesige Mengen von Überresten ihrer Vorgängerbauten erhalten wie zum Beispiel St. Peter in Rom, diese Spolien visuell völlig, weil sie unter dem ästhetischen Leitbegriff der Einheitlichkeit so perfekt integriert werden, dass keine Differenz zwischen den wiederverwendeten alten Teilen und den Neubauten, in denen sie sich finden, erkennbar ist.¹⁸ Bloß in der Gotik wird das Zusammenwirken von Alt und Neu oft und vor allem feinsinnig inszeniert.

Schrift und Bild – Reden und Schweigen

Auf der Basis dieser Erkenntnis lässt sich zur Ausgangsfrage „Warum Gotik?“ zurückkehren, bzw. ist es möglich, eventuell Antworten bezüglich des Problems zu finden, warum die Gotik so oft als „fremd“ empfunden wurde. Nach dem bisher Dargelegten dürfte dies vor allem daran liegen, dass die komplexe Art und Weise, in der zur Zeit der Gotik mittels der Architektur kommuniziert wurde, späteren Epochen nicht mehr geläufig war. Dies vor allem seit der Renaissance, in der das erste Architekturkonzept entwickelt wurde, dessen Leitlinien von Anfang an schriftlich fixiert wurden. In diesem Zuge wurden die vorrangig visuellen architektonischen Kommunikationsmöglichkeiten der Gotik immer fremder. Gotik wurde zu etwas, was sich nicht mehr exakt beschreiben ließ und worüber nur noch in Metaphern, also Andersartigem, geredet werden konnte.¹⁹

Dabei war gotische Architektur, wie das Beispiel der Fenster von Oberwesel gezeigt hat, keineswegs schriftfeindlich. Und selbst die gedruckten, handillustrierten Gutenbergbibeln (Abb. 31) vom Ende der Epoche sind Monumente der souveränen Verbindung von Bild und Schrift.

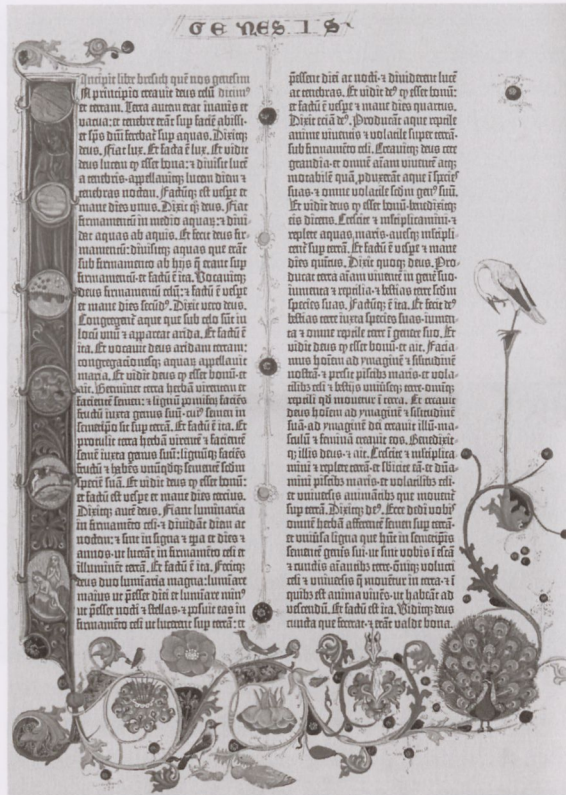
Es ist daher von einer langsamen, prozesshaften Entwicklung auszugehen, in deren Verlauf die

18 Lex Bosman, *The power of tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican*, Hilversum 2004.

19 Hubertus Günther, „Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen“, in: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, hg. von Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen/Hannah Müller, Köln 2003 (Sigurd Greven-Kolloquium zur Renaissanceforschung, 1), S. 31–87. Stefan Bürger, *Fremdsprache Spätgotik. Anleitungen zum Lesen von Architektur*, Weimar 2017.

16 Bruno Klein, „Das Straßburger Münster als Objekt kommunaler Repräsentation“, in: *Repräsentationen der vormodernen Stadt*, hg. von Jörg Oberste, Regensburg 2008, S. 83–93.

17 Engel 2017 (wie Anm. 11).



Schriftlichkeit im Zusammenhang mit der Architektur immer wichtiger wurde, bis schließlich der schriftliche Diskurs so sehr dominierte, dass er als der allein gültige galt und die differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten einer im Kern bildlichen Architektursprache und –diaktik so weit in den Hintergrund drängte, dass sie am Ende vergessen waren und unverständlich wurden.

Auch die Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahrhundert hat daran kaum etwas geändert. Denn Gotik wurde damals keineswegs vertrauter, eher im Gegenteil, wie die Schauergeschichten der „Gothic Novels“ der Epoche zeigen: (Abb. 32) Auf der Titelvignette der Inkunabel der Gattung, Horace Walpoles „The Castle of Otranto“, sind in der ersten Auflage die Protagonisten Isabella und Theodore bei der Flucht aus der furchteinflößenden, ruinösen gotischen Burg von Otranto zu sehen, die am Ende der Geschichte bei Erdbeben und Donner einstürzen wird. Ganz offensichtlich haben Autor und Illustrator hier Schönheit und Bedrohlichkeit englischer gotischer



32 Horace Walpole, The Castle of Otranto, 1765, Titelvignette.

31

Gutenberg-Bibel, 1452–1454, Anfang des Buches Genesis.

Klosterruinen zu ihren Zwecken aktiviert, bestehende Empfindungen gegenüber solchen Bauten zum Ausdruck gebracht und neuartige befeuert. Ab der zweiten Auflage von 1765 lautete der Untertitel des Werks dann nicht mehr einfach „a story“ sondern „a gothic story“ und begründete damit die Literaturgattung der „Gothic Novels“. ²⁰ Es ist nur vordergründig paradox, dass damit ein Architekturbegriff in die Literaturterminologie eingeführt wurde, der von einem als geradezu „schriftlos“ empfundenen Stil abgeleitet wurde. Denn eigentlich war die vermeintliche Schriftlosigkeit der Gotik ja überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass sie sich begrifflich auf so vieles andere übertragen ließ, und dass „gothic“ im Englischen immer noch als Synonym für *fremdartig* und *bizarrr* gelten kann. ²¹ Die Anzahl der Beispiele

²⁰ Zum literarischen Kontext: *Terror and wonder. The Gothic imagination*, hg. von Dale Townshend, London 2014.

²¹ Dieses Schicksal teilt die Gotik mit dem Begriff *Barock*. Markus Neuwirth: *Barock. Kunstgeschichte eines Wortes*, Innsbruck/Wien/Bozen 2016.

für die Produktion kryptischer Gotikvorstellungen ließe sich erheblich vermehren; erwähnt seien lediglich noch die Spekulationen um das vermeintliche gotische Bauhüttengeheimnis, mittels dessen der Gotik eine geradezu strategische Verweigerung von Verschriftlichung zugeschrieben wurde.

Und so wurde die Gotik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf eine systematische Weise zu etwas Fremden, während sie zuvor, seit der auf Schriftlichkeit aufbauenden Renaissance-Kultur, zunächst bloß generisch fremd geworden war. Sie geriet auf diesem Weg am Ende zum „Fremden“ schlechthin, oder positiv ausgedrückt, zu dem, was durch die klassischen Regeln nicht erfassbar war und ihr daher die Möglichkeit eröffnete, zur Projektionsfläche von Irrationalitäten zu werden.

Hier schließt sich ein Kreis und neue Forschungsperspektiven tun sich auf: Die Frage „warum Gotik?“ lässt sich nun immerhin in dem Sinne beantworten, dass Gotik, und speziell die gotische Architektur, im kulturhistorischen Diskurs exemplarisch für das Andere gestanden hat und noch immer steht, weil ihre innere Logik, ihre Art und Weise subtiler visueller Ausdrucksmöglichkeiten vergessen und verkannt wurden. Daran hat auch der „Iconic Turn“ der letzten Jahrzehnte nichts grundsätzlich geändert, da er sich eher auf die Bilder denn die Bauwerke bezog. Arbeiten wie denjenigen von Hauke Horn²² zum Verhältnis von Alt und Neu in der mittelalterlichen

Architektur, in denen eine architekturimmanente Semantik rekonstruiert wird, bilden hier die Ausnahme.

Eine andere, meines Wissens bisher überhaupt noch nicht gestellte Frage müsste darauf abzielen, das Verständnis und die Erforschung der Gotik im Kontext der globalen Kunstgeschichte zu untersuchen. Denn es ist ja nicht zu übersehen, dass das vermeintliche Ende der Gotik mit der Entdeckung neuer Kontinente einherging, während die globale Ausbreitung der Neugotik seit dem 18. Jahrhundert an ihrem Beginn ein koloniales Phänomen war. Und welche Parallelen gibt es seit dem 19. Jahrhundert zwischen den Zuschreibungen an den Wesensgehalt der „fremden“ Gotik und denjenigen der „exotischen“ außereuropäischen Kulturen? Vermutlich würden bei genauerer Untersuchung zahlreiche ähnliche Denkmodelle zutage treten, eben weil die Gotik sich als das vermeintlich Andere sehr gut mit dem Exotischen in Beziehung setzen lässt.

Erweitert man also die Frage „Warum Gotik?“ aus wissenschaftshistorischer und wissenschaftssystematischer Perspektive bloß ein wenig und fragt, „Warum lohnt sich die Beschäftigung mit der Gotik?“ oder „Warum soll man sich der Geschichte ihrer Bedeutung und Erforschung widmen?“, dann lautet eine Antwort, dass sich dadurch viel über fremd gewordene Ausdrucksmöglichkeiten und den Umgang damit lernen lassen kann. Dies ist nicht die schlechteste Antwort auf die Frage: „Warum Gotik?“

²² Horn (wie Anm. 15).